

Michael Kröger

»**Make the secrets productive**«

Joseph Beuys redet – indem sein Werk schweigt

»Ich wollte über Plastik nachdenken,
und was es heißt, wenn man davon spricht«
Joseph Beuys um 1970, zitiert nach
Manuela Göhner (wie Anm. 1), S. 79

»ich wäre zusammengebrochen
so gäbe es doch eine
Auferstehung durch die Sprache
ich müsste sie sprechen und
dadurch würden nach u. nach
Begriffe mit den Begriffen ein
Denken und mit dem Denken
ein Bewußtsein entstehen.«
Joseph Beuys, 1985, zitiert nach
Eva Beuys, (wie Anm. 2), S. 23

In der jüngeren Literatur zum Werk von Joseph Beuys ist neben einer Hinwendung zu speziellen Fragestellungen zu beobachten, daß die von Beuys vielfach in Szene gesetzte ›Realpräsenz‹ als Schamane, Heiler und als permanent tätiger Vermittler seines Kunstbegriffs kritischer als früher untersucht wird; inzwischen richtet sich der Blick der Beuys-Forschung auf die medialen Vermittlungsweisen, mit denen Beuys in der Kunst und in seiner Zeit agierte.

Man gewinnt dabei den Eindruck, daß eine große Zahl der frühen, für Beuys typischen voraussetzungsvollen Figurationen (etwa die Symbolik des *Ur-Schlittens*, die Figurationen von *Hirsch* und *Hase*, das Raumbild der *Fettecke*, das Denk-Bild von *Eurasien*, die diversen Speicherelemente und *Fonds*, die Sprache des *Braunkreuzes*, das Motiv der *Doppelemente*) auch dadurch motiviert sind, indem der Künstler ein weitreichendes Netz von Beziehungen errichtete, das vor allem denjenigen zugänglich ist, die mit den Substanzen, Denk- und Sprechweisen sowie Bildvorstellungen des Künstlers vertraut und bereit sind, sich auf seine artifizielle Kunst-Sprache einzulassen. Hierbei spielte besonders, wie Manuela Göhner jüngst dargestellt hat, die Künstlerrhetorik, das buchstäbliche *kunstbezogene Redenkönnen*¹ des Künstlers eine Rolle, die erst heute zur Kenntnis genommen wird. Das Werk und die Person von Beuys sind jedoch nicht auf ein bloßes Exempel angewandter ästhetischer Rhetorik eines Gesamtkunstwerks zu reduzieren, wie dies teilweise etwas einseitig von Manuela Göhner unterstellt wird.

Beuys entwickelte, aus heutiger Distanz betrachtet, parallel zu seinem Œuvre auch ein komplex inszeniertes Kunst- und Künstlerselbstbild: einen sorgfältig auf Authentizität, Einzigartigkeit und »Rätselbildhaftigkeit«² aufgebauten und nach Außen gewendeten inneren Kosmos ästhetisch materialisierter Ideen, dessen scheinbar offensichtlicher *Geheimnischarakter* gleichsam einen Generalbaß bildete. Wenn Beuys seit seinen Aktionen der Sechziger Jahre eine grundsätzliche Erkundung und existenzielle Erfahrung seiner »Selbst als Kunst« (Carl-Peter Buschkühle) unternahm, so soll im folgenden nach den unterschiedlichen »Redeweisen« gefragt werden, die sich im Werk von Beuys verkörpern. Hierbei praktizierte Beuys besonders

in seinem Spätwerk eine komplexe Verschränkung von werkorientiertem Reden und Schweigen. Wie läßt sich das Schaffen von Beuys als ein performativ inszeniertes Handeln, als eine aus der Wechselbeziehung von werkbezogenem *Reden* und werkgebundenem *Schweigen* entstehende Doppelkommunikation verstehen?

Im Gesamtwerk von Beuys kann man heute im Rückblick erkennen, wie der Aspekt des *Schweigens*, das seine Arbeiten implizit vermitteln, mit einer zweiten, komplementären Größe zusammenhängt: dem *Geheimnisvollen*. Eine frühe Zeichnung (Abb. 1) aus dem Jahr 1950 trägt selbstredend den Titel »Die Geheimnisse« (Abb. in Wolfgang Zumdick, *Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner*, Basel 1995, S. 104). Unter einem torbogenartigen Eingang thront eine stilisierte Gestalt mit weit ausladenden Flügelschwingen; die Himmelszone wird durch eine strahlende Sonne und stilisierte Sterne geprägt. Alles in dieser Zeichnung wirkt verschlüsselt und auf eine vielfache Weise als ein geheimnisvolles Rätselbild gestaltet. In seiner überdeterminierten Fülle von Einzelementen wirkt dieses frühe Blatt so, als wollte sich Beuys selbst jener Wirklichkeit versichern, in der er vielfältig ineinander übergehende *geheimnisvolle* Größen am Werk sah, die er im Moment seiner Darstellung imaginär zu realisieren suchte. Schon sehr früh kündigt sich so ein Rätselbildcharakter im Werk von Beuys an.

Beuys arbeitete sehr bewußt mit der ›alten‹ Tradition des Geheimnisvollen³ – eine Tatsache, die Beuys offensichtlich auch in seiner evokativen Sprache reflektierte, wobei er von Zeit zu Zeit den *Frageprozeß*⁴ (auch als Erweiterung politischer Praxis) thematisierte, vorzugsweise aber thesenartig pointierte *Antworten* auf die, nicht selten ehrfurchtsvoll gestellten Fragen seitens seiner Interviewpartner gab, deren Kontexte er dann näher erläuterte. Beuys war, ähnlich wie sein imaginärer Mentor Rudolf Steiner, Urheber und authentischer Vermittler seiner aus vielen Quellen und geisteswissenschaftlichen Traditionen gespeisten ästhetischen Rhetorik. Manuela Göhner hat auf den Kontext einer »Rhetorischen Ästhetik des Gesamtkunstwerks« hingewiesen. Beuys, so die Autorin, maß der Aktivierung seiner Ideen durch die eigene Rede einen hohen Stellenwert bei: »Beuys Beitrag zur Eröffnung der documenta 6 im Jahr 1977 erfolgte in einer fünf Minuten langen freien Rede, die über Satellit gesendet wurde. Diese betrachtete er ebenso als ›Kunstform‹ wie das 100tägige öffentliche ›Redestehen‹ während der documenta-Ausstellungen der 6. documenta«. ⁵ Kunst entfaltet sich für Beuys seit den späten Sechziger Jahren wesentlich auch unter performativen Vorzeichen: im Prozeß eines Sprechens, Denkens und Schweigens, das weiteres Nachdenken im Betrachter und Leser zu provozieren suchte. Seine berühmte Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) arbeitete demonstrativ mit dem Widerspruch von der im Titel angekündigten »Erklärung« und dem realen Schweigen, mit dem Beuys die Aktion durchführte.

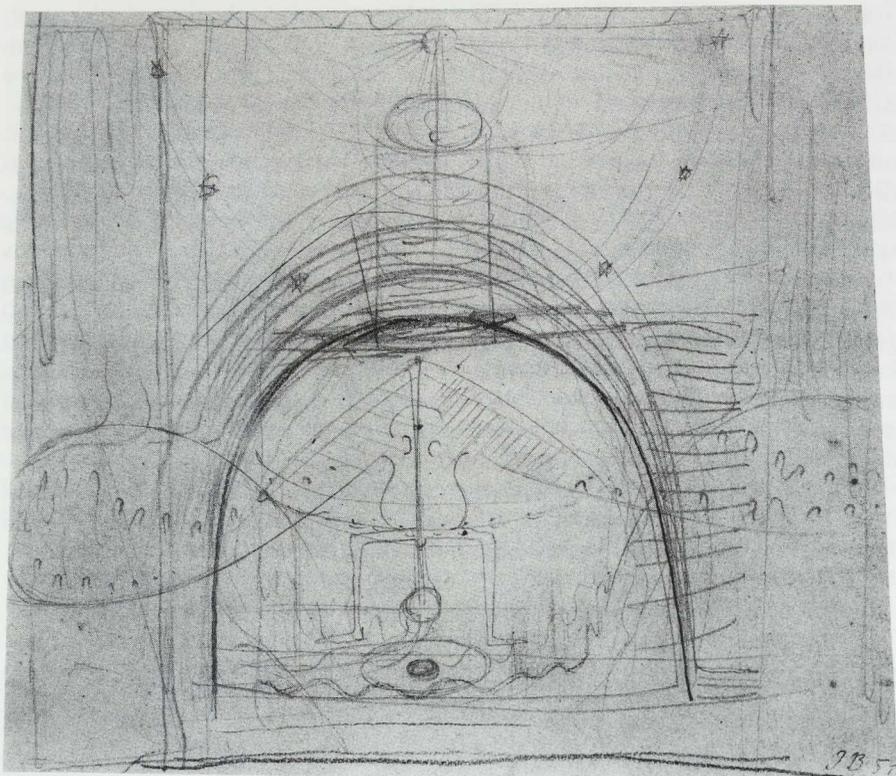
Heute stellt sich verstärkt die Frage nach der Bedeutung des Redens von Beuys und mit dem Werk von Beuys. *Wie* nähert man sich heute seinen Ideen, die er einerseits mit einem ausgesprochen dialogischen Anspruch kommunizierte, seine Redeweise gleichzeitig auch eine unübersehbare Tendenz zu einem (sich selbst überbietenden) Monologisieren verriet? Wie läßt sich heute ein Dialog mit dem Werk von Beuys angemessen – als *Dialog* – formulieren?

Wie Dieter Koepplin und Franz-Joachim Verspohl⁶ (im Anschluß an den von Beuys selbst verwendeten Begriff) formulierten, existierte für den Künstler ein früh ins Werk gesetzter *Parallelprozeß* zwischen Bild und Sprache, zwischen Artikulie-

ren und Reflektieren innerhalb des ästhetischen Produktionsprozesses. Im folgenden geht es mir um den historischen Kontext, in dem Beuys auch mit sprachlichen (bzw. rhetorischen) Mitteln sein Werk begleitete, seine *Arbeitsmethodik* reflektierend elaborierte und damit auch um die Frage, wie Beuys sein Werk als Teil seiner plastischen Theorie versprachlichte und sein Kunst kommentierendes Reden als immaterielle Skulptur und ästhetisches Erkenntnismedium begriff.⁷ »Wenn ich spreche, kann ich vom Denken her sehen, daß ich in die Umwelt eingreife, durch das Sprechen. [...] wenn sich meine Sprache durch Schallwellen fortpflanzt und ein Gegenüber erreicht, wie ich, ist es physisch auf den anderen gegeben. Als Informationsmaterial. Das ist jetzt die Luft, oder das sind die Schallwellen oder es sind die Steine, die ich werfe oder es sind die Zeichen, die ich gebe und die erreichen die anderen.«⁸ Aber trotz aller Rhetorik eines elementar-ursprünglichen Offenbarens und Offenlegens durch den Kommentar des Künstlers gilt: gerade auch das Schweigen und das Nicht-mehr-Weitersprechen, das Innehalten und Verstummen angesichts des Rätselhaften und auch seines eigenen Selbst gehörte zu den unausgesprochenen Strategien seines Werk. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Beuys kaum von anderen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die eine ähnliche Ästhetik des Unausgesprochenen und Indirekt-Vermittelten etablierten – zu denken ist dabei vor allem an Marcel Duchamp und John Cage. Beuys wäre nicht Beuys, wenn er die *letzten Geheimnisse* (Beuys) seiner Biographie und Ästhetik direkt und nicht-fiktiv formuliert hätte. Noch in seiner letzten, kurz vor seinem Tod gehaltenen Rede im November 1985, deutete er – bei aller scheinbaren Offenheit – vieles in Andeutungen an und hielt vieles anderes – ebenso bewußt – in einem unbestimmten Hintergrund.

Ein nicht unbedeutender Teil des Einflusses, den das Werk und die Person von Joseph Beuys ausübt, ist der Tatsache zu verdanken, daß Beuys ein Interesse daran hatte, seine ästhetische Sicht der Welt in Form von imaginierten Figurationen, Konstellationen, Übergangssymbolen, allgemein in *rätselhaft* verschlüsselten Metaphern menschlicher, tierischer und vegetabilen Existenz zu formulieren und zu demonstrieren. Hiermit gelang ihm einander Widersprechendes. Sowohl eine Verschlüsselung als auch eine Entgrenzung – seine *Biographie* verwandelte sich in *Kunst*, indem er seinen Selbstaussdruck buchstäblich in die Gestalt und Gestaltung mit nicht persönlichen, aber beziehungsreichen Materialien überführte. Parallel dazu bemühte sich Beuys darum, allgemein den Prozeß der geheimnisvollen Verwandlung seines Arbeitens hervorzuheben, der sich, so der Künstler, auf der Betrachterseite durch eine unbestimmte Gegenbild-Erfahrung materialisiere – ein Prozeß, den Beuys allerdings nie genauer thematisierte. »Meine Darstellung ist natürlich eine Imagination« äußerte Beuys. Er erklärte damit den Kontext seiner Aussage, indem er diesen gleichzeitig verrätselte. Eine Wechselwirkung tritt so in Kraft: während Beuys die bewußtseinsschaffenden und -erweiternden Aspekte seiner Kunst betonte, kommuniziert der Betrachter mit der Kunst von Beuys innerhalb einer Situation, die sich in ihrer inneren Paradoxie offenbart.

Diese widersprüchliche Situation wurde später zentraler Teil von Beuys' Rezeptionsgeschichte. So äußerte Ute Klophaus⁹ in anderem Kontext »Seine Geheimnisse wollten nicht, daß sie ihm [Beuys] entrissen und sichtbar ans Licht gebracht werden könnten. Er wollte nicht, daß aus seinem Schweigen, das ihm gehören sollte, Sprache wird [...]«. Sie erneuerte damit demonstrativ den Geheimnischarakter des Beuyschen Arbeitens.



1 Joseph Beuys, *Die Geheimnisse*, 1950, Bleistift auf Makulaturpapier, Privatbesitz, © 2002 VG Bild-Kunst, Bonn

Beuys verkörperte wie kein Zweiter einen authentischen Kommunikator seines reflektierenden Formulierens ästhetischer Einsichten, Erfahrungen und Erkenntnisse. Im Werk von Beuys äußert sich früh der Versuch, seine Biographie als Ergebnis einer sein Werk fikionalisierenden Darstellung auszuweisen. Ereignisse und Erfahrungen seines Lebens, nicht im Kontext seines Werkes zu sehen, scheint für Beuys im Laufe seines Lebens immer unvorstellbarer geworden zu sein. Der 1964 von Beuys verfaßte, erklärtermaßen bildhaft gemeinte *Lebenslauf/Werklau*f ist dadurch gekennzeichnet, daß bestimmte Ereignisse als verfremdete, rätselhafte Orte eines historisch Imaginären dargestellt werden.¹⁰ Beuys hat seine einzigartigen Aktionen seit den Sechziger Jahren nicht nur im Rahmen einer häufig monologisch angelegten Kunstkommunikation¹¹ inszeniert, sondern pflegte immer auch eine durch hochgradig forcierte Einzigartigkeit¹² vermittelte Ausdrucksweise, mit der, so die Künstler-Selbsteinschätzung, ein *scharfes Ich-Bewußtsein* (Beuys) entwickelt wurde. An dieser Stelle muß auf einen strukturellen Aspekt neuzeitlicher (Künstler-)kommunikation aufmerksam gemacht werden, der scheinbar sehr vermittelt etwas mit dem Werk von Beuys zu tun hat.

Einzigartigkeit ist als zentrale Qualität gerade auch künstlerischer Produktion nicht ohne weiteres kommunizierbar: »Einzigartigkeit ist in einem sehr präzisen

Sinne inkommunikabel. Jenseits von Kommunikation mag sie statthaben oder nicht; soll sie kommunikativ präsentiert werden, hebt sie sich kommunikativ auf, [...]. Die einzige Konsequenz, die aus dem Einzigartigkeitsparadox zu ziehen wäre, ist Schweigen«¹³ resümierten 1989 die Soziologen Peter Fuchs und Niklas Luhmann. Schweigen ist nun aber kein Schweigen, sondern eine komplexe Form der Kommunikation mit der Gesellschaft: »[...] in Wirklichkeit ist »Schweigen« ja keine Operation, die außerhalb der Gesellschaft faktisch vollzogen wird, sondern nur ein Gegenbild, das die Gesellschaft in ihre Umwelt projiziert [...] in dem die Gesellschaft zu sehen bekommt, daß nicht gesagt wird, was nicht gesagt wird.«¹⁴

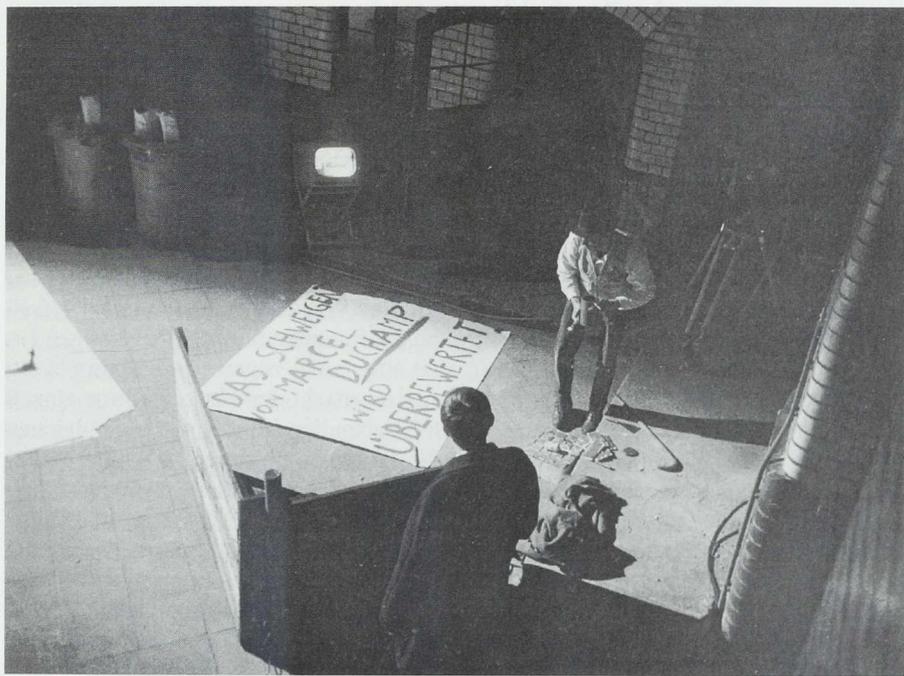
Beuys, der seit den späten 60er Jahren die zentrale Gestalt eines charismatisch *Einzigartigen* im westdeutschen Kunstbetrieb einnahm, reagierte, wie wir im Folgenden sehen werden, auf dieses »Einzigartigkeitsparadox« auf seine Weise. Konkreter gesagt: einerseits inszenierte Beuys die Evolution seines Schaffens als einzigartiges Kommunizieren mit, durch und in seinen spezifischen Themen, Materialien und »individuellen« Mythen, andererseits entzog er dieser Kommunikation immer auch ein gewisses Maß an Substanz, indem er (auch sich selbst) an den Geheimnis- und Rätselcharakter seiner Arbeiten erinnerte – wodurch notwendig eine paradoxe, doppelte Kommunikationslogik – ein Sprechen in und mit seiner Kunst – offenbar wurde. Beuys antizipierte, so gesehen, auf dem Feld der Kunst eine Art der Kommunikation, deren komplexe Wirklichkeit Jahre später in den angewandten Sozialwissenschaften differenziert realisiert wurde. »Wer schweigt, kann immer noch reden. Wer dagegen geredet hat, kann darüber nicht mehr schweigen. Im Reden wird Kommunikation Ereignis, das dann [...] Kommunikation zum Weiterlaufen zwingt. Im Schweigen wird über diese Möglichkeit nur reflektiert.«¹⁵ Auf unseren Zusammenhang bezogen formuliert, ließe sich präzisieren: Schweigendes Betrachten von Kunst schließt im Fall von Beuys ein Reden mit der Kunst nicht aus – im Gegenteil. Beuys' *Reden* war die Bewältigung des tieferliegenden Problems, an dessen Lösung er arbeitete, indem sein Werk ein *beredtes Schweigen* bewußt machte.

Komplementär zum fortlaufenden Reden thematisiert ein *Geheimnis*, mit Niklas Luhmann gesprochen, die wechselseitigen Optionen sowohl im Schweigen das Reden als auch im Reden das Schweigen mitkommunizieren zu können – ein weitreichendes Doppelpheänomen kontingent gewordener, sozialer Kommunikation, dessen innere Widersprüchlichkeit Beuys selbst sicherlich entgegenkam – später aber auch den Freuden der Interpretation unter kunsthistorisch versierten Betrachtern nicht unerheblichen Vorschub leistete.

Daß den Kunst-Kommunikator Beuys dabei auch das Schweigen von Marcel Duchamp, konkreter gesagt die mangelnde Bezogenheit menschlicher Aktivitäten im Bereich ästhetischer Fragestellungen, nachhaltig provozierte,¹⁶ zeigt, wie sehr sich Beuys nicht nur vom Einfluß des Namens Duchamp und seinen Antikunst-Werken herausgefordert fühlte, sondern zugleich, wie er der Paradoxie eines »beredten Schweigens«, das Duchamps so erfolgreich kultivierte, seinen eigenen Kunst-Diskurs entgegengesetzte, der gerade gegenteilig ein im Medium der Kunst materialisiertes Reden (über die Kunst, den Menschen, die Gesellschaft) in die Welt ausstrahlte. Daß Schweigen ein notwendig selbstwidersprüchliches Element der Kommunikation und damit auch der Kunst werden mußte, zeigte sich an der Art und Weise, wie Beuys seinem großen Widersacher Duchamp begegnete: Beuys erzwang auf seine Weise das Schweigen von Duchamps zum Sprechen zu bringen – allein dadurch, in-

dem er die Vorgabe des Schweigens durch Duchamp 1964 im Fernsehen programmatisch thematisierte. Beuys fand das Schweigen von Duchamp bekanntlich *überbewertet* – aber er notierte gleichzeitig und nicht ohne mehrfachem Hintersinn im Kontext seiner Installation *Richtkräfte*:¹⁷ »Make the secrets productive«. In beiden Fällen arbeitete Beuys *mit* dem Schweigen und zugleich *gegen* dieses; Kommunikation und Nichtkommunikation bildeten bei Beuys auf höherer Ebene eine Einheit.

Auch heute ist man überrascht zu sehen, wie häufig und zu wieviel Themen sich Beuys öffentlich äußerte; je mehr der Künstler in den späten Sechziger Jahren zum ersten Medienstar des westdeutschen Kunstbetriebs nach 1945 avancierte und er selbst das entstehende Mediensystem für seine Zwecke benutzte, desto intensiver diskutierte und formulierte er dort seine Ideen eines sozialen Kunstbegriffs. Im Kontrast dazu ist es mehr als auffällig, daß gerade seine späteren Installationen wie *Feuerstätte*, *Das Ende des 20. Jahrhunderts*, *Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum* und *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* Arbeiten darstellen, deren innere (und äußere) Distanz und Fremdheit die Betrachter in ein eigenartiges Stadium der »Sprachlosigkeit«¹⁸ hineinziehen und diesen eine Art ästhetisch bewirktes, nachträgliches »Verstummen« aufzuerlegen scheinen. Der Aspekt einer allen Bildformen konstitutiven *Stummheit* entspringt, wie Hans Belting¹⁹ kürzlich in einer grundlegenden Studie über »Bild und Körper in den Anfängen« gezeigt hat, einer sehr frühen Vorstufe einer rituellen Bildpraxis, die darauf angelegt war, die mit Stummheit verbundene Erfahrung von Abwesenheit, in der die Anwesenheit des to-



2 »Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet«, Fluxus Demonstration im Fernsehstudio Grünstraße, Düsseldorf, 11. Dezember 1964 (Foto: Manfred Tischer, Düsseldorf)

ten Körpers wie auch des anwesenden Bildes ursprünglich und paradox miteinander verschränkt waren, zu überwinden. Im bildorientierten Totenkult sei diese Doppelheit in einem symbolischen Bild-Körper zum Leben gebracht worden, indem sie vom Menschen und späterem Betrachter in einem erneuten Akt der Animation verlebendigt worden sei. Die ursprüngliche Magie des Bildes habe sich, so Belting, in eine vergegenwärtigende Kraft der »bildhaften Erinnerung« verwandelt, die im Laufe der Entwicklung vollständig auf den Betrachter übergegangen sei.

Beuys wiederholt diese dramatische Erfahrung der An- und Abwesenheit des Bildes (und seiner späteren Verwandlung durch den Betrachter) auf der distanzierteren Ebene einer ästhetischen Raumerfahrung, die an die Reflexion des eigenen Sprachgebrauchs gebunden ist. Gerade das, was Beuys lebenslang praktizierte – das den Betrachter aktivierende, an Rituale erinnernde *Beschwören*, der permanente Versuch, das Moment des Dialogischen in und mit seiner Kunst zu suchen und zu (er-)finden – wird dem Betrachter bei der Begegnung mit Beuys' späten Installationen offensichtlich wieder bewußt entzogen oder zumindest sehr stark erschwert: Beuys redet – indem sein Werk schweigt.

Ein Selbstwiderspruch wird hier deutlich, der inzwischen in der heutigen mit kontextuellen Strategien vertrauten Avantgarde häufig anzutreffen ist. Beuys unterbricht auf der Seite des Werkes die Kommunikation, um sie dadurch – sozusagen als ihr *Gegenbild* auf der Seite des Betrachters – umso intensiver zu provozieren. Das im Werk von Beuys provozierte Schweigen und die damit verbundene Aura des Rätselhaft-Distanzierten ist einer von vielen roten Fäden, die uns das Werk von Beuys nachhaltig offenbart. Auf das vielbeschworene Schweigen in der Zeit nach 1945 reagierte Beuys in seinem Spätwerk mit Erscheinungsweisen und Material-Atmosphären, in denen sich das Schweigen als Raum für Nichtgesagtes nachhaltig materialisieren konnte.

Im Frühwerk spielt bei Beuys das bewußte Aus-Sprechen und Artikulieren von Gedanken-(erweiterungen) schon eine Rolle. 1953 zeichnete er einen markant schraffierten Kopf, aus dessen Mundregion ein stark konturiertes längliches Gebilde erwächst, das offensichtlich ursprüngliche menschliche Sprach- und Welterfahrungen symbolisieren soll.²⁰ Ähnlich wie Beuys, im Kontext von ähnlichen Überlegungen Rudolf Steiners inspiriert,²¹ in vielen Werken den physiologischen Vorgang der Lautartikulation als evolutionäres Stadium auf dem Weg zu einem sich selbst befreienden Denken und ästhetischen Wahrnehmen häufig metaphorisch als geistigen Erweiterungsprozeß darstellte, gleichzeitig aber auch nicht zögerte, apodiktisch, zeitgeistmäßig und schlagwortartig zu sprechen,²² so macht der Betrachter vor einzelnen Werken immer auch Erfahrungen, die sein lebendiges Sprachvermögen herausfordern. Wie Max Reithmann schreibt, war Beuys davon überzeugt, über das eigene »[...] – *Verlebendigt werden durch Sprache*«²³ einen Heilungsprozeß in Gang zu setzen. So war es nur folgerichtig, daß Beuys behaupten konnte: »Ich gehe zurück auf den Satz: Im Anfang war das Wort. Das Wort ist eine Gestalt. Das ist das Evolutionsprinzip schlechthin.«²⁴ Erst nach dem Tode von Beuys wurde erkennbar, daß sein Anspruch, (über die Evolution seines Kunstbegriffs) zu denken und zu sprechen, nicht nur Utopie war. Möglicherweise ist das von Beuys permanent realisierte Mit-Sprechenwollen und Diskutierenmüssen auch als Reflex auf die reale Sprachlosigkeit und fehlende Selbstheilungskraft der Nachkriegsgeneration zu bewerten. In diesem konkreten Sinne hat Beuys wohl mit und durch die Arbeit von Beginn an ei-

ne ästhetisch reflektierte Heilung von erlittenen »Wunden« und Traumata betrieben, für die in der Zeit nach 1945 noch längst kein Bewußtsein vorhanden war.²⁵

Das Werk von Beuys erscheint heute als nahezu unüberschaubarer Kosmos, dessen Schöpfer an einer Form ästhetischer Kosmologie arbeitete, in der Geheimnisse und Realien, Fiktionen und Imaginationen, Biographisches und materiell Anverwandelter ein zum Teil unlösbares Amalgam bilden. Auch Beuys war dabei wohl, wie Antje von Graevenitz kürzlich über Yves Klein treffend geschrieben hat, ein »Fährmann des Immateriellen«.²⁶ Versteht man die spürbare *Leere*, die der Tod von Beuys für viele seiner Weggefährten hinterließ, als einen mythischen Raum einer von Beuys angestrebten *anthropologischen Kunst*, in der sich eine permanente *Welt- und Selbstbildung*²⁷ der beteiligten Akteure ereignet, so erscheint das so häufig offensichtlich Verschwiegene und das rätselhaft Offenliegende bei Beuys heute nach wie vor als wirksamer Impuls, den Intentionen des Künstlers, aber auch den historischen Bedingungen seiner und unserer Zeit gerecht zu werden – was auch heißen könnte, die heute erkennbaren Spannungen im Werk von Beuys zu erkennen.

»Begriffe und Ideen müssen wir hervorbringen wenn wir sie erleben wollen«, notierte Beuys im Jahr 1965²⁸ und formulierte damit den (alten) Zusammenhang von Sprache und Bewußtseinerweiterung in einer (neuen), den kommunikativen Kontext selbst thematisierenden Perspektive. Auch auf die Semantik vom *Reden und Schweigen*²⁹ – zumal über das Reden und Ver-Schweigen nach 1945 – läßt sich diese Einsicht von Beuys sehr wohl übertragen. Auch wenn Beuys, wie er selbst formulierte, der »Schuldfrage« nach 1945 »nicht ausgewichen ist«³⁰, so lassen sich in seinem Werk immer wieder auch einerseits Symptome des Geheimnisvollen, Mehrdeutig-Verschwiegenen *und* des gleichsam prophetisch-offenbarenden³¹ »Redens« andererseits finden. In der Antike bildete die Geheimhaltung eine wesentliche Voraussetzung zur Realisierung der Mysterien, die eine Kommunikation zwischen Menschen und Göttern gewährleistete³² – an diese magische Tradition knüpfte Beuys als schamanistisch agierender Vermittler von inneren Kräften an, der, so zumindest in Beuys' stilisierter Selbstinterpretation, nur *hinhören* mußte, um Botschaften zu empfangen: »Wir haben doch tatsächlich sehr hilfreiche Wesen um uns, die uns also durch ihre Sprache belehren und informieren. Ich brauche nur hinzuhören, was die mir sagen und dann bringe ich es in ein Gefüge hinein und siehe da, es steht auf dem Papier. Man nennt es dann die Arbeit von Beuys.«³³ Beuys bestand – ganz in der Tradition des Magiers – darauf, daß bei der Frage, »wieviel Kooperation von anderen Kräften« in der Welt bei seiner Arbeit beteiligt war, das »letzte Geheimnis« der Kunst zur Sprache komme und er sich selbst eher in der Rolle des mitformulierenden Mediums denn des autonom schaffenden Künstlers sah.

Sprache = Bewußtsein = Kunst: Für Beuys war *Sprechen* als eine Art gestaltendes Artikulieren alles andere als ein bloßer Informationsaustausch (und das obwohl er immer wieder quasi technische, informationstheoretische Aspekte³⁴ zur Sprache formulierte!): »Sprache ist materiell, denn sie benutzt ja die eigene Körperlichkeit. Sie transportiert sich zwischen Sender und Empfänger mittels Schallwellen. [Sie hat die] Funktion als Klanggebilde, vollkommen autonom, vollkommen unabhängig davon, ob jemand den semantischen Inhalt versteht oder nicht [...]. Aber auf jeden Fall ist Sprache an sich selbst für mich natürlich auch Musik. Und ein wissenschaftlicher Vortrag könnte auch Musik sein. [...] das ist immer eine Frage des Bewußtseins.«³⁵

Die Untersuchung performativer Funktionen in der Kunst³⁶ ist ein bislang von der Kunstgeschichte vernachlässigtes Gebiet; das allmähliche Verfertigen von Gedanken und das hier und jetzt formulierte Aus-Sprechen dieser Auseinandersetzung im Medium der Kunst beinhaltet eine bislang wenig beachtete Dimension Kunst vermittelnder Sprachpraxis. Kommen wir noch einmal auf den anfangs bei Beuys herausgestellten Geheimnis-Charakter zu sprechen.

Heute läßt sich das von Beuys beschworene *Geheimnis* nicht nur prägendes Muster seiner ästhetischen Produktion, sondern als Medium zwischen einer Kunst der Darstellung und sprachlich vermittelten Form der Inszenierung begreifen, als eine Form des doppelten und doppeldeutigen »Sprechens« durch und mit einer ästhetischen Praxis. *Reden* und *Schweigen* gehört (wie *Fragenstellen* und *Antwortenmüssen*) im öffentlichen Raum heutiger, medialisierter Kunst und Politik inzwischen zu einer häufig auch indirekt eingesetzten Kommunikation von sprachlich vermittelter, rhetorischer Selbstbehauptung und -profilierung. Heute muß scheinbar über alles geredet, muß alles in Frage gestellt und darf über nichts mehr geschwiegen werden – es herrscht, wenn man so formulieren will, die totale Kommunikation. Die Tatsache, daß zwischen der Sprache des *Redens* und derjenigen des *Schweigens* wechselseitige ästhetische, historische und sachliche Allianzen und Widersprüche bestehen, hat keiner mehr gespürt als Beuys selbst. »Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt«, notierte Beuys am 7.11.1979 mit einem Griffel auf eine kleine Schultafel. Das Mysterium Kunst ähnelt dabei den verschlungenen Wegen, die der Betrachter selbst finden muß, um gerade auch den immateriellen (d.h. rhetorischen und diskursiven) Zwischentönen des »Sprechens« und »Schweigens« in der Kunst bei Beuys näherzukommen – und nicht primär ikonographisch sichtbare Details einer werkimmanenten »Beuysologie«³⁷ zusammenzustellen. In seiner 1985 gehaltenen letzten Rede kam Beuys mehrfach auf den Sprachaspekt seines Werkes zu sprechen: es hieß dort u.a.: »wenn ich jetzt so etwas [nämlich: erkenntnistheoretische Begründungen. MK] feststelle, dann sage ich nicht, man muß daran glauben, nur, jeder soll mal in sich hineinschauen, jeder soll mal tatsächlich in sich als Sprache bewegen, was das Fühlen und Denken entwickelt, das denken zurückwirken läßt auf den Willen und der Wille auf die Sprache wirkt, sodaß ein immer höherer spiraliger Vorgang entsteht, in dem ein scharfes Ich-Bewußtsein entsteht, ein Selbstbehauptungswille ja in jedem Menschen entstehen muß.«³⁸

Manuela Göhner zieht in ihrer Arbeit über Beuys am Ende eine Schlußfolgerung: »Die Untersuchung von Werken der bildenden Kunst als Rede eröffnet dem Bereich der Kunstwissenschaft die Möglichkeit alte Fragestellungen neu zu entdecken, [...] indem sie deren Funktionen der Vermittlung ästhetischer Erkenntnis als ihre lebensweltliche Bedeutung herausstellt.«³⁹ Wie in dieser Untersuchung zum *Reden und Schweigen* bei Beuys erkennbar wurde, ging es mir auch um die wechselseitigen Abhängigkeiten, die zwischen den einzelnen Mustern einer rhetorisch reflektierten Sprach-Kunst entstehen. Eine Rede im Kunstkontext realisiert sich, wie auch bei Beuys erkennbar ist, nicht mittels einer vordergründigen Selbstdarstellung und in/mit fertig formulierten Aussagen, sondern mit offenen Beziehungen zu vorhandenen Problemaspekten und Fragestellungen, mit denen der Sprachgestalter Beuys bewußtmachend handelte. In diesem Fall entwickelt sich für den Künstler aus einer bestimmten *Suche nach »wahrer« Erkenntnis* ein mehr *erprobend-formulierendes Finden von Zusammenhängen*.

Für Beuys war die Vorstellung eines Schweigens angesichts von dringenden gesellschaftlichen und ästhetischen Problemlagen derart unvorstellbar beziehungsweise unakzeptabel, daß er das Schweigen selbst als Symptom begriff. Im Kontext der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* (1966) äußerte er zur verwendeten Kreuzessymbolik: »Die Verbindung zur menschlichen Position ist durch die zwei roten Kreuze markiert, die Gefahr bedeuten: die Gefahr, die droht, wenn wir *schweigen* und den nächsten evolutionären Schritt zu tun versäumen [Hervorh. M.K.]«. ⁴⁰ Bezeichnenderweise verfremdete Beuys gerade das Sprach- und Bildmedium des 20. Jahrhunderts – den Fernseher – so, daß dieser im bevorzugten »Modus« von Beuys kommunizierte: in der dämpfenden »Stummheit« des Mediums Filz – einen unterschwellig wirkenden, sinnlichen Eindruck, den Beuys später bei seiner Installation *Plight* (1985) in räumliche Dimensionen transformierte. Anlässlich seiner Aktion *Filz-TV* (1966) kam Beuys auf den Zusammenhang von Selbstdarstellung und *Materialsprache* seines Werkes zu sprechen. Beuys äußerte: »Ich bin nun auch nicht mehr im Bild, nur noch mein Stellvertreter: diese Filzscheibe [...] kann natürlich unter ganz radikalen neuen Bedingungen etwas entwickeln.« ⁴¹

Joseph Beuys eine Begabung zur Redseligkeit zu unterstellen, ist sicherlich zu einfach. Der Künstler gebärdete sich zwar äußerlich als »Propagandist« in Sachen seines erweiterten Kunstbegriffs; doch wurde ihm dabei das sich wechselseitig steigernde Verhältnis zwischen Denken, Sprechen und Gestalten immer stärker bewußt: »Ich zeichne oft, wenn ich spreche. Zeichnungen sind eine andere Form von Sprache [...].« ⁴² In seiner 1985 gehaltenen »Rede über das eigene Land: Deutschland« betonte Beuys rückblickend erneut: »Mein Weg ging durch die Sprache, so sonderbar es ist, er ging nicht von der sogenannten bildnerischen Begabung aus.« ⁴³ Wollte Beuys an dieser Stelle Rudolf Steiner seine Referenz erweisen? Hatte dieser doch 1918 in einem Vortrag in Dornach formuliert: »[...] in mir spricht sich aus die ganze Welt.« ⁴⁴ Ist mit dem Tod von Beuys nicht auch das Schweigen des Künstlers als Teil des Werkes immer noch präsent?

Die Suche nach einer die Kunst erweiternden Wirklichkeit, die Beuys in und mit seinem Werk anstrebte, schließt »Informationen über den Menschen selbst« ⁴⁵ ein. Das *Reden* in der Wirklichkeit der Kunst erzeugt nicht nur, wie Manuela Göhner allgemein formuliert, eine »zur Kunst gesteigerte Beredsamkeit,« ⁴⁶ sondern auch ebenso ein (von Göhner eigenartigerweise übersehenes) Feld des Schweigens, den der Kunst betrachtende Mensch erfährt, um Zusammenhänge zwischen Rede-Kunst und Sprach-Reflexion artikulieren zu können.

Anmerkungen

- 1 Manuela Göhner: *Rhetorische Ästhetik des Gesamtkunstwerks: Joseph Beuys*. Oberhausen 2000, S. 76 ff.
- 2 Vgl. dazu ausführlich Dieter Koeplin: *Beuys aktualisiert Steiner*. In: Rudolf Steiner. *Tafelzeichnungen*. Württembergischer

Kunstverein. Ostfildern 1994, S. 96. Ich danke Dieter Koeplin an dieser Stelle für seine vielfachen Anregungen und die kritische Lektüre dieses Textes. Vom »offensichtlich Rätselhaften« spricht auch Heiner Bastian im Vorwort der jüngst erschiene-

- nen, aus dem Nachlaß veröffentlichten »Texte 1941 – 1986«. Vgl. Eva Beuys (Hrsg.): Joseph Beuys. Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941 – 1986. München 2000, S. 15. Bastian bezieht das *Rätselhafte* auf den Prozeß des Erkennens selbst, in den der Betrachter einbezogen werde und dabei auf geheimnisvolle Weise die »inneren Bereiche seines Selbst finden« muß, »um die Ideen des Joseph Beuys weiterzudenken«. Zitiert ebda.
- 3 »Man muß etwas zeigen, was noch geheimnisvoll sein kann. Das bringt die Sinne in Bewegung, weil sie begreifen möchten.« Zitiert nach Dirk Luckow: Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst. Berlin 1998, S. 184. Der von Beuys ein Leben lang im Werk realisierte Modus des *Geheimnisvollen* gehört zu einem zentralen, wenn gleich bis heute hin kaum systematisch beachteten Bestandteil der Beuys'schen Kommunikation. Entsprechend der *Einzigartigkeit* läßt sich ein *Geheimnis*, welches mitgeteilt wird, nur als geheimnisvolles kommunizieren. Die Soziologie spricht in diesem Fall von einem *reflexiven Geheimnis*. Vgl. dazu: Alois Hahn: Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten. In: Jan und Aleida Assmann: Schleier und Schwelle, Bd. 1 Geheimnis und Öffentlichkeit. München 1997, S. 23-39, bes. S.29 u. S. 31: »Geheimnis und Schweigen«. Vgl. jüngst auch Hartmut Böhme: Das Geheimnis. In: <http://www.culture.huberlin.de/HB/texte/geheim2.html>.
- 4 Besonders in einem Gespräch mit Mario Kramer thematisierte Beuys den Aspekt des *Fragens* zu seiner Arbeit genauer: »[...] diese Sache provoziert Fragen, wirft Fragen auf und das ist ja wichtig. [...] »[Die Politik] wird ersetzt durch den Gestaltungsbe-griff, weil alle Fragen Fragen des WIE sind. [...] Wie muß dieser Prozeß verlaufen? Daß das alles Fragen sind, die Fragen mit einem WIE versehen. Wie muß ich das anders machen als bisher?« Zitiert nach Mario Kramer: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970–1977. Heidelberg, 1991, S. 39. Und: »[...] das Gestaltungsprinzip ersetzt das Feld der bisher bekannten Politik. Alle Fragen werden zu Fragen der Gestaltung und damit zu Formfragen gemacht« (ebda., S. 32). Anders als beispielsweise Jochen Gerz, der das FRAGEN selbst als ästhetische Erinnerungspraxis versteht, hat Beuys im Fragen m.E. einen eher unbestimmten Akt der Provokation und der Teilhabe und Ergänzung des Werks durch den Betrachter gesehen.
- 5 Zitiert nach Manuela Göhner (wie Anm. 1), S. 21.
- 6 Franz-Joachim Verspohl: Plastik=Alles: Zu den 4 Büchern aus: »Projekt Westmensch« von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys 4 Bücher aus »Projekt Westmensch« 1958. Köln, New York 1993, S. 14. Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln 1994, S. 91. Die Autoren weisen darauf hin, daß Beuys im Jahr 1968 acht Mal programmatisch den Zusatz »Parallelprozeß« als Teil des Ausstellungstitels verwendete.
- 7 »Wenn ich spreche [...], versuche ich die Impulse dieser Kraft einzuführen, die aus einem volleren Sprachbegriff fließen, welcher der geistige Begriff der Entwicklung ist.« Joseph Beuys, zitiert nach Martin Müller: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys. Alfter 1993, S. 216f. Beuys war als selbstreflektierend veranlagter Künstler in der Lage seine Welt sowohl in Polaritäten als auch in Zusammenhängen wahrzunehmen, in der das Sprechende notwendig ein Aussprechen dieser inneren Zusammenhänge herstellt: »[...] jeder Mensch vollzieht permanent materielle Zusammenhänge. Er stellt immerfort Zusammenhänge her. [...] es gibt immer sagen wir mal Formprozesse«. Zitiert nach Volker Harlan: Was ist Kunst? – Werkstattgespräch mit Joseph Beuys. Stuttgart 1986, S. 27. Vgl. auch Barbara Strieder: Joseph Beuys – Kopf und Sinne. In: Wendelin Renn (Hrsg.): Pflanze, Tier und Mensch. Köln 2000, S. 135ff.
- 8 Joseph Beuys zitiert nach Robert Filliou: Lehren und Lernen als Aufführungskunst. Köln, New York 1970, S. 164.
- 9 Zitiert nach: Christopher Philipps: ARENA: Das Chaos des Namenlosen. In: Joseph Beuys ARENA, Ostfildern 1994, S. 52.
- 10 »Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall liest [...]« beginnt Beuys seinen ersten Entwurf für das

- Konzept des Lebenslaufes/Werklauf. Zitiert nach: Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln 1994, S. 49.
- 11 Man denke nur an die Semantik des *Sendens und Empfangens*, die Beuys frühzeitig und programmatisch elaborierte.
 - 12 Vgl. hierzu Niklas Luhmann, Peter Fuchs: Reden und Schweigen. Frankfurt 1989, S. 145f.
 - 13 Niklas Luhmann (wie Anm. 12), S. 146.
 - 14 Niklas Luhmann (wie Anm. 12), S. 16.
 - 15 Niklas Luhmann (wie Anm. 12), S. 105.
 - 16 Antje von Graevenitz: Joseph Beuys über seinen Herausforderer Marcel Duchamp. In: Beuys Symposium. Kranenburg 1995, S. 260-265.
 - 17 Mario Kramer: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970–1977. Heidelberg 1991, S. 220.
 - 18 Wolfgang Max Faust sprach 1990 angesichts des Darmstädter Blocks von einer »Sprachlosigkeit der Werkpräsentation«. Zitiert nach Martin Müller (wie Anm. 7), S. 217.
 - 19 Hans Belting: Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen. In: Constantin von Barloewen: Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen. Frankfurt, Leipzig 1996, S. 120-176.
 - 20 Abb. in: Franz Joseph und Hans van der Grinten, Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946 bis 1964. Frankfurt 1973, Abb. 56.
 - 21 Vgl. hierzu Koepplin (wie Anm. 2), S. 87ff.
 - 22 Vgl. etwa: Carl Peter Buschkühle: Wärmezeit: zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys. Frankfurt 1997, S. 174 ff. Vgl. auch Tobia Bezzola: Sprache. In: Joseph Beuys. Zürich 1994, S. 284.
 - 23 Vgl. Max Reithmann: Beuys und die Sprache. In: Joseph Beuys Tagung Basel, Basel 1991, S. 40.
 - 24 Max Reithmann (wie Anm. 23), S. 42.
 - 25 Im Joseph-Beuys-Archiv des Landes NRW stieß ich 1999 zufällig auf die Ausgabe eines Heftes der damals populären Nordwestdeutschen Hefte aus dem Jahr 1946, in der eine Hamburger Ärztin über die Heilung seelischer Kriegsschäden referierte. Dort heißt es u.a.: »[...] Dieser Weg [zur Heilung. M.K.] führt den Mann, der in der kühlen, nördlichen von Verstand und Willen regierten Hälfte seines bewußten Wesens schier erstarrt war, in die warme südliche Halbkugel seiner Seele. Dort begegnet ihm seine – von ihm als weiblich und schwach verachtete – weibliche Seite, die Trägerin seines Gefühls, seiner Liebesfähigkeit, die sogenannte »anima« [...]. Und er erkennt sie als lebensnotwendig zu ihm gehörig. Er erkennt, daß er ohne sie nur ein halber Mensch war, eine Eidechse mit abgehacktem Schwanz. Es vollzieht sich die innere Vermählung mit ihr, die zur Regeneration führt, zur Zeugung des neuen Menschen, der wieder vollständig und damit heil ist [...]« Ebd., S. 38. Nach Auskunft der Gebrüder van der Grinten stammt das Heft mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Besitz von Beuys. Vgl. zu diesem Kontext auch den Aufsatz von Svenja Goltermann: Verletzte Körper oder »Building National Bodies«. Kriegsheimkehrer, »Krankheit« und Psychatrie in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft 1945 – 1955. In: Werkstatt Geschichte 24 (1999), S. 83-98.
 - 26 Zitiert nach J. Jäger/Peter Klaus Schuster: Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland. Köln 2000, S. 160.
 - 27 Vgl. Carl-Peter Buschkühle (wie Anm. 22), S. 89.
 - 28 Joseph Beuys, zitiert nach Eva Beuys (wie Anm. 2), S. 97.
 - 29 Vgl. dazu aus Sicht der Systemtheorie: Niklas Luhmann (wie Anm. 12).
 - 30 So etwa in der Diskussion mit Peter Struyken. In: Beuys in Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1980, o.S.
 - 31 Vgl. Antje von Graevenitz: Die alten und neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Joseph Beuys. In: Joseph Beuys Tagung. Basel 1991, S. 102-105.
 - 32 Georg Luck: Magie und andere Geheimlehren in der Antike. 112 kommentierte Quellentexte. Stuttgart 1990, S. 49 f.
 - 33 Joseph Beuys, zitiert nach: Beuys in Rotterdam (wie Anm. 30), o.S.
 - 34 Joseph Beuys, zitiert nach: Eva Beuys (wie Anm. 2), S. 468 ff.
 - 35 Zitiert nach dem Sendemanuskript von Stefan Fricke: »Jeder Mensch ist Musiker«. Die akustische Welt von Joseph Beuys. In: DeutschlandRadio Berlin 12/2000, S. 7.

- 36 Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte: Vom »Text« zur »Performance«. Der »Performative Turn« in den Kulturwissenschaften. In: Kunstforum International, Okt.–Dez. 2000, S. 61–63, sowie den Ausstellungskatalog Die Sprache der Kunst. Hrsg. v. Eleonora Louis und Toni Stoos. Stuttgart 1993. Das heute aktuelle Thema »Fragen in der Kunst und Kunst des Fragens« als Modus einer speziell ästhetischen Weise des Sprechens spielt bislang so gut wie keine Rolle. Erste Ansätze hierzu finden sich hierzu im Ausstellungskatalog Jochen Gerz. Res Publica. Das öffentliche Werk 1968–1999. Stuttgart 2000, S. 22ff.
- 37 Dieser offenbar polemisch gemeinte Ausdruck stammt von Stefan Fricke (wie Anm. 35), S. 7.
- 38 Joseph Beuys, zitiert nach: Eva Beuys (wie Anm. 2), S. 34 f.
- 39 Vgl. Manuela Göhner (wie. Anm. 1), S. 229.
- 40 Zitiert nach Uwe Schneede: Die Aktionen. München 1994, S. 113.
- 41 Zitiert nach Uwe Schneede, ebda., S. 119. Es wäre lohnenswert einmal eher den Sprachcharakter als den Symbolgehalt einzelner Aktionssequenzen von Beuys detailliert zu untersuchen. Die rätselhafte Eisenplatte, die sich Beuys in der 1966 aufgeführten Aktion Eurasia am linken Fuß befestigte und mit der er eine Kreidelinie entlangschritt, entstand wohl kaum aus einem Zustand schöpferischer Leere, sondern scheint mir indirekt mit Rudolf Steiners Überlegungen zur eurythmisch gestalteten Rede [R. Steiner, Herv. M.K.] zusammen zuhängen. Rudolf Steiner spricht am 4. Juli 1924 über das »Schreiten [als] Ausfluß eines Willensimpulses. [...] Am Schreiten können wir deutlich drei voneinander verschiedene Phasen unterscheiden: erstens das Heben des Fußes, zweitens das Tragen des Fußes und drittens das Aufstellen des Fußes. Man muß sich bewußt sein, daß in diesen drei Phasen eine ganze Gestaltung zur Darstellung kommen kann. Wir haben zunächst das Heben. Dann bleibt der Fuß etwas unaufgesetzt, er bleibt getragen; [...]. Und das dritte ist das Stellen. [...] 1.Heben: Willensimpuls 2.Tragen: Gedanke 3.Stellen: Tat.« Zitiert nach Rudolf Steiner: Eurythmie als sichtbare Sprache. Laut-Eurythmie-Kurs. Dornach 1994, S. 158. In der »Eurasia«-Aktion geht es, (ausdrucks-) sprachlich gesehen, auch um diese elementaren Phänomene sichtbarer Körperbewegungen, in denen nach Steiner das eurythmische Schreiten (ebda. S.158) und, formal betrachtet, ein Übergang von einem inneren in einen äußeren Gestaltungsvorgang andeutend zur Darstellung kommt.
- 42 Zitiert nach Dieter Koeplin: Ein Plan von Joseph Beuys auf den Tisch gezeichnet. In: Ausstellungskatalog Sammlung Speck. Museum Ludwig. Köln 1996, S. 40 (dort: Anm. 4).
- 43 Zitiert nach: Eva Beuys (wie Anm. 2), S. 27.
- 44 Zitiert nach: Rudolf Steiner: Mysterienwahrheiten und Weihnachtsimpulse. Alte Mythen und ihre Bedeutung. Dornach 1966, S. 243.
- 45 Zitiert nach: Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Ströher. Basel 1969/70, S. 39.
- 46 Zitiert nach: Manuela Göhner (wie Anm. 1), S. 227.